

## Gender-Performativität und theatrale Performance: *As You Like It*

Christina Wald

Performance (bisweilen eingedeutscht als ‚Performanz‘) und Performativität sind zu eng verknüpften Schlüsselbegriffen in heterogenen Feldern der Geistes- und Kulturwissenschaften geworden, in denen sie unterschiedlich definiert sind, meist aber entlang der semantischen Felder Ausführung und Aufführung.<sup>1</sup> In meinem Beitrag möchte ich mich genauer mit der Bedeutung dieser Terminologie für die Gender Studies beschäftigen, also der interdisziplinären und internationalen Theoriebildung zu Fragen nach der kulturellen Konstitution und Interpretation von Geschlechtsidentität. Judith Butler, US-amerikanische Philosophin und Literaturwissenschaftlerin, gilt seit den 1990er Jahren als eine der herausragenden Vertreterinnen der Disziplin und ist für ihr Theorem der ‚Performativität von Geschlecht‘ gefeiert, aber auch stark kritisiert worden, sowohl innerhalb als auch außerhalb des Feminismus und der Gender-Studien. Ihre Konzepte wurden so breit rezipiert, dass sie als die in jüngster Zeit einflussreichste Vertreterin einer interdisziplinären Auseinandersetzung mit Konzepten der Performance und Performativität gelten kann.

Wie ich im folgenden erläutern werde, hat Butler ihr Konzept der Performativität von Geschlecht zunächst in enger Anlehnung an die Idee der theatralen Aufführung, also der *performance*, entwickelt, sich in ihren Schriften aber bald von dieser frühen Konzeption distanziert. Ein Anliegen dieses Beitrags ist es, Butlers Theorie zu ihren Ursprüngen zurückzuführen und zu untersuchen, inwieweit ihre Ideen für die Untersuchung von Dramen und theatralen Aufführungen produktiv sein können. Dieser Zugang wirft zugleich die Frage auf, inwieweit Butlers soziologisch, psychoanalytisch und philosophisch geprägte Identitätstheorie auch als Literaturtheorie betrachtet werden kann, oder zumindest als eine Theorie, die innovative Untersuchungen von bestimmten Aspekten literarischer Werke ermöglicht. Die Konzentration auf die Gattung des Dramas soll keineswegs implizieren, dass Gender-Performativität nicht auch eine Analysekatgorie für andere literarische Gattungen wie Erzählprosa und Lyrik bietet. Zahlreiche Studien veranschaulichen die Popularität und Produktivität von Butlers Theoremen zur Untersuchung von Identitätskonstruktionen in literarischen Werken aller Gattungen, etwa im Bereich der englischsprachigen Gegenwarts-

---

<sup>1</sup> Vgl. Pfister 2004: 516-518, hier 516.

literatur zu den Romanen und Kurzgeschichten von Angela Carter und Jeanette Winterson oder den Gedichten von Sylvia Plath.<sup>2</sup>

Ich werde im folgenden in einem ersten Schritt die verschiedenen Kategorisierungen der Begriffe Performativität und Performance skizzieren, bevor ich genauer auf den spezifischen Gebrauch der Terminologie im Bereich der Gender Studies eingehe und die Frage diskutiere, wie das Konzept der Performativität von Geschlecht mit theatraler Performance zusammengebracht werden kann. Eine kurze Untersuchung von William Shakespeares *As You Like It* soll abschließend zumindest einige der vorhergehenden Überlegungen an einem literarischen Beispiel erproben.

### **Begriffsklärung: Performance und Performativität**

[W]hile philosophy and theatre now share 'performative' as a common lexical item, the term has hardly come to mean 'the same thing' for each.<sup>3</sup>

[P]erformativity is neither free play nor theatrical self-representation; nor can it be simply equated with performance.<sup>4</sup>

[A]s soon as performativity comes to rest on a performance, questions of embodiment, of social relations, of ideological interpellations, of emotional and political effects, all become discussable.<sup>5</sup>

Die vorangestellten Zitate öffnen das Spektrum von Definitionen zu Performativität und Performance und zeigen bereits unterschiedliche Antworten auf die strittige Frage, ob und wie theatrale Performance und Performativität zusammengedacht werden können. Wie eingangs erwähnt, sind Performance und Performativität zu Schlüsselbegriffen in unterschiedlichen Disziplinen geworden und daher schwer allgemeingültig definierbar. Aus der Perspektive der Literaturwissenschaft lassen sich allerdings zwei Hauptströmungen der Begriffsbildung identifizieren: der Bezug zur theatralen Aufführung, der Performance, und zur Sprachphilosophie und zur Linguistik, genauer gesagt zur Pragmatik, die unter performativen Sprechakten solche sprachlichen Äußerungen versteht, die zugleich Handlungen sind.

Ausgehend von dem Konzept der Performance, der theatralen Aufführung, wurden Performance und Performativität zu zentralen Begriffen in verschiedenen Feldern der Geistes- oder Kulturwissenschaften. Wie weit reichend der Einfluss des Konzepts der theatralen Aufführung für die Kulturwissenschaften ist, zeigt die von verschiedenen Disziplinen geteilte Einschätzung, seit den 1960er Jahren habe sich

---

<sup>2</sup> Vgl. zu Carter etwa Sage 1994, Bristow and Broughton 1997, Müller 1997, Gamble 1997, Day 1998, Tucker 1998, Easton 2000, Egger-Gajardo 2008. Vgl. zu Plath beispielsweise Britzolakis 1999, Brennan 2001, Gill 2007. Siehe auch Breen und Blumfeld 2005 für literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Butler.

<sup>3</sup> Sedgwick and Parker 1995: 2.

<sup>4</sup> Butler 1993a: 95.

<sup>5</sup> Diamond 1995: 5.

ein *performative turn* ereignet, der in den 1990er Jahren schließlich zu einem Perspektivenwechsel in den Kulturwissenschaften führte.<sup>6</sup> Nach der Idee eines *linguistic turn*, also der Annahme, kulturelle Produkte oder sogar ganze Kulturen seien als Texte lesbar, legt die performative Wende nahe, Kultur als *performance*, als Aufführung zu verstehen. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte argumentiert etwa, dass wir in einer Kultur der Inszenierung leben, dass also auch Sphären wie die Politik, der Journalismus oder auch die Wissenschaft stark von inszenatorischen Vorgängen geprägt sind, und dass auch im Bereich der Kultur im engeren Sinne, als der Sphäre der ästhetischen oder künstlerischen Produktion, Inszenierungen Konjunktur haben. So erfreuen sich beispielsweise öffentliche Lesungen großer Popularität, das heißt der Akt des Lesens interessiert uns hier als öffentliche Darstellung und nicht als der private Vorgang des stillen Selbstlesens.

Parallel zum steigenden Stellenwert der Performance für die Kultur lässt sich auch in der kulturwissenschaftlichen Theoriebildung eine performative Wende beobachten. Die Theatermetaphorik ist für viele Theoriebildungen, so auch für Judith Butlers, vor allem aus zwei Gründen attraktiv. Theatrale Vorstellungen beruhen, erstens, auf Wiederholung, und zwar in zweifacher Hinsicht. Jede individuelle Aufführung aktualisiert ein einstudiertes Modell, eine Inszenierung; im Unterschied zur Vorführung eines Kinofilms sind theatrale Vorstellungen aber immer eine Wiederholung mit Differenz, keine Vorstellung ist identisch mit der am Abend zuvor. Darüber hinaus sind Performances, und selbst solche, die sich als spontan und improvisiert verstehen, gespeist aus einem bereits gesellschaftlich etablierten Repertoire von Bedeutungen. Wie Richard Schechner deutlich gemacht hat, besteht jede Performance aus ‚restored behaviour‘, aus wiederherstellendem, wiederholendem Verhalten: „Performance means: never for the first time. It means: for the second or the nth time. Performance is ‘twice-behaved behaviour‘“.<sup>7</sup> Darüber hinaus zeichnet sich, zweitens, die Rezeptionssituation während Theateraufführungen durch ein gespaltenes Bewusstsein der Zuschauer und Darsteller aus, die zugleich die dargestellten Ereignisse und das Ereignis des Darstellens wahrnehmen, also die innerfiktionale Handlung und den Vorgang des Theaterspielens. Theaterwissenschaftler haben diese geteilte Aufmerksamkeit des Publikums, diesen oszillierenden Blick als doppeltes Bewusstsein, als gesteigertes Bewusstsein, als doppelte Negativität und als binokulares Sehen beschrieben.<sup>8</sup>

Im Zuge der nachträglich diagnostizierten performativen Wende eigneten sich Disziplinen wie die Ethnographie, Geschichte, Anthropologie, Soziologie, Psychologie, Theologie, Betriebswissenschaft, aber auch die Literaturwissenschaften Konzep-

<sup>6</sup> Vgl. dazu Geertz 1973, Conquergood 1999 und Worthen 1998: 1098. In seiner Einleitung des *Cambridge Companion to Postmodernism* datiert Steven Connor die performative Wende in die 1970er Jahre und charakterisiert sie als Beginn der Postmoderne. Fischer-Lichte argumentiert, die performative Wende habe sich bereits in den 1960er Jahren ereignet (vgl. Fischer-Lichte 2004: 166).

<sup>7</sup> Schechner 1985: 36.

<sup>8</sup> Vgl. „double consciousness“ (Carlson 2004: 5), „hyperconsciousness“ (Kubiak 2002: 158), „double negativity“ (Schechner 1985) und „binocular vision“ (States 1985).

te an, die der Theaterwissenschaft oder den weiter gefassten interdisziplinären Performance Studies entstammen, und entwickelten diese weiter, beispielsweise zur Erforschung von religiösen Ritualen in der Anthropologie oder sozialen Rollen in der Soziologie.<sup>9</sup> Durch diese starke Interdisziplinarität haben sich die Konzepte Performance und Performativität nicht nur als sehr produktiv und vielseitig erwiesen, sondern sie entziehen sich auch zunehmend einer allgemeingültigen Definition – daher wurden die Performance Studies jüngst von führenden Vertretern wie Marvin Carlson und Richard Schechner auch als ‚Anti-Disziplin‘ bezeichnet<sup>10</sup> und Elin Diamond bemerkte bereits Mitte der 1990er Jahre in ihrer Einleitung zum Sammelband *Performance and Cultural Politics*, dass die Begriffe Performance und Performativität den Fachdiskurs bereits bis zum Punkt der Betäubung, oder weniger elegant übersetzt, der Verdummung dominierten („to the point of stupefaction“, 1996: 2).

Ähnlich heterogen sind die Zugänge zum verwandten Begriff der Performativität und dessen Verknüpfung mit dem Konzept der Performance. Im Rahmen der Performance Studies bedienen sich Theoretiker häufig Metaphern einer wechselhaften Liaison, um die Bezüge in Worte zu fassen. So gilt Performativität als der ‚neue theoretische Lebenspartner‘<sup>11</sup> der Performance oder gar als der ‚ruheloze Bettgenosse‘.<sup>12</sup> In einigen Kontexten hat diese suggerierte konzeptuelle Romanze zu einer so symbiotischen Beziehung geführt, dass die Begriffe beinahe ununterscheidbar wurden; so wird Performativität bisweilen einfach als modisches Synonym für Performance gebraucht.<sup>13</sup> Alternativ dient Performativität als abstrakterer Begriff, der die Bedingungen, Funktionen, Formen und Effekte von individuellen Aufführungen fasst.<sup>14</sup> So unterscheidet beispielsweise Fischer-Lichte zwischen der referentiellen und performativen Funktion jeder theatralen Aufführung. Referentiell wären jene Aspekte einer Theateraufführung, die die *Darstellung* von Handlungen, Figuren etc. betreffen, performativ wären sinnlich wahrgenommenen Aspekte des *Vollzugs* von theatraler Handlung, beispielsweise der individuelle Körper eines Schauspielers und dessen Bewegungsart oder die Intensität und Farbnuance des Lichts. Performativ hieße hier also im weitesten Sinne ‚den Aufführungscharakter betreffend‘ und ‚nicht-referentiell‘.

Neben dem Konzept der theatralen Performance und der theatralen Performativität ist die Sprechakttheorie, wie sie von dem englischen Sprachphilosophen John Langshaw Austin in den 1950er Jahren entwickelt wurde, ein zweiter wichtiger Einfluss auf die kultur- und literaturwissenschaftliche Theoriebildung. Austin legte die Sprechakttheorie 1955 in seinen Vorlesungen in Harvard dar, die unter dem aussagekräftigen Titel *How To Do Things With Words* publiziert wurden. Austin unterschied zunächst konstative und performative sprachliche Äußerungen. Während konstative

<sup>9</sup> Vgl. zum Beispiel Schechner 1985 zu Performance and Anthropologie, Turner 1982 zu Performance und Ritual und Goffman 1955 und 1959 zu Performance und sozialen Rollen.

<sup>10</sup> Carlson 2004: 206, Schechner 2001: 10.

<sup>11</sup> Diamond 1996: 2.

<sup>12</sup> Campbell 2001: 6.

<sup>13</sup> Vgl. Solomon 1997: 3.

<sup>14</sup> Fischer-Lichte 2005: 234.

Äußerungen Behauptungen aufstellen oder Dinge beschreiben, stellt die performative Äußerung selbst das her, was sie besagt, sie ist ein Sprechakt. Austin leitet den Begriff vom englischen Verb *to perform* ab, das natürlich mit dem Substantiv *performance* verwandt ist, aber hier zu verstehen wäre als ‚vollziehen‘ oder auch ‚leisten‘. In frühen Arbeiten sprach Austin zunächst von *performatory*/performatorischen Begriffen, bevor er zu *performative*/performativ überging.<sup>15</sup> Er versteht kulturell konventionalisierte Phrasen, die den Vollzug einer Handlung bilden, als so genannte explizite oder ursprüngliche Performativa. Beispiele sind etwa die Formel „Hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau“ in der Hochzeitszeremonie oder der feststehende Ausdruck im Taufritual, „Ich taufe Dich auf den Namen...“. Sprechakte, die mit individuelleren Formulierungen Handlungen vollziehen, wären beispielsweise Versprechen, Schwüre, Wetten oder Befehle, aber auch diese bedürfen formelhafter Einleitungen wie „Ich wette...“, „Ich schwöre...“. Das Besondere dieser Äußerungen ist, dass sie nicht Sachverhalte beschreiben, sondern diese durch ihre Aussprache bewirken; Sprache hat hier also keine mimetische Funktion und dient nicht in erster Linie der Kommunikation, sondern der Erschaffung von Wirklichkeit. Speziell Austins Hinweis auf diese wirklichkeitskonstituierende Kraft der performativen Äußerung bot eine Inspiration und Anknüpfungspunkte für die dekonstruktive Literaturwissenschaft und für konstruktivistische Identitätstheorien, so auch für Butlers Gendertheorie.

Austin überarbeitete in den Folgejahren seine Theorie dahingehend, dass er alle sprachlichen Äußerungen als Sprechakte verstand und das binäre Modell des konstativen und performativen Sprechaktes durch eine Trias ersetzte. Er unterschied nun zwischen lokutionären Sprechakten, den ehemaligen konstativen Äußerungen, also der Handlung, *dass* man etwas sagt (dies kann wahr oder falsch sein), illokutionären Sprechakten, die in der Handlung das vollziehen, was sie sagen, also den ehemaligen performativen Äußerungen (diese können gelingen oder misslingen, der Befehl kann befolgt oder verweigert werden) und perlokutionären Sprechakten, die kontingente Auswirkungen auf die ZuhörerIn und die Umstände haben. Diese Modifikationen wurden von der Literatur- und Kulturtheorie allerdings kaum berücksichtigt, die sich vor allem mit Austins frühem Konzept des performativen Sprechakts auseinandersetzt.

Die Sprechakttheorie wurde nicht nur, wie ich im folgenden erläutern will, über deren Adaption in den Gender Studies für die Literaturwissenschaft fruchtbar gemacht, sondern fand auch in andere Literaturtheorien Eingang. So wurde, wie Uwe Wirth in seiner umfassenden Einleitung des Sammelbandes *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft* zeigt, der literarische Text selbst als Sprechakt oder als Folge von Sprechakten verstanden. Die literaturtheoretische Grundannahme ist in diesem Zusammenhang, dass der literarische Text selbst-erzeugend, auto-poietisch und daher bis zu einem gewissen Grad von der referentiellen Funktion von Sprache befreit ist: Der literarische Text führt eine Handlung aus, indem er spricht,

---

<sup>15</sup> Vgl. Fischer Lichte 2005: 234-242, hier 235.

er erzeugt durch Sprache eine fiktionale Welt.<sup>16</sup> Aus dieser performativen Kraft der poetischen Sprache haben Literaturtheoretiker „zwei diametral entgegengesetzte Konsequenzen [...] abgeleitet“<sup>17</sup>, die entweder für die Dominanz der perlokutionären Kraft literarischer Rede argumentieren oder im Gegenteil die illokutionäre Kraft literarischer Rede betonen. Im ersteren Sinne argumentiert beispielsweise die von Wolfgang Iser und Richard Ohmann vertretene Rezeptionsästhetik. Sie geht davon aus, dass poetische Sprachverwendung einen Verlust an illokutionärer Kraft bedeutet, insofern sie von der referentiellen Funktion entbunden ist. Sie kann also im Sinne der frühen Sprechakttheorie nicht performativ sein, hat aber eine perlokutionäre Kraft, insofern sie Leser zur Imagination des Gesagten und zur Füllung der Leerstellen aufruft. Poststrukturalistische Theoretiker wie Roland Barthes und Jacques Derrida gehen ebenfalls von einer Reduktion der referentiellen Funktion der literarischen Sprache aus, argumentieren aber, dass an deren Stelle die performative Funktion trete. Wie Wirth deutlich macht, wird Performativität hier zu einem Synonym für ‚Nicht-Referentialität‘ und für ‚Selbstbezüglichkeit‘ und unterscheidet sich somit deutlich von Austins Definition, für die gerade der *außersprachliche* Handlungsvollzug illokutionärer Akte entscheidend ist.<sup>18</sup> Dieser Unterschied zu Austin erklärt sich teilweise durch das poststrukturalistische erkenntnistheoretische Axiom, dass eine außersprachliche Realität für den Menschen nicht zugänglich ist, dass Realität für uns immer schon sprachlich konfiguriert ist.

Wie bereits angesprochen, haben die theaterwissenschaftliche und linguistische Konzeption von Performativität Berührungspunkte, die eine gegenseitige Nutzung der Theoreme nahe legen. Einige bedeutende Theaterwissenschaftler und Theaterwissenschaftlerinnen, darunter Ross Chambers (1980), Umberto Eco (1977), Timothy Gould (1995) und Erika Fischer-Lichte haben die Sprechakttheorie auf theatrale Aufführungen bezogen, um deren wirklichkeitsstiftende Funktion zu verdeutlichen. Diese Adaption der Sprechakttheorie für die Untersuchung von theatralen Aufführungen steht interessanterweise im Widerspruch zu Austins grundlegenden Annahmen. In einer der berühmtesten Passagen in *How To Do Things With Words* schließt Austin die ‚unernsten‘ Sprechakte, wie sie sich auf einer Theaterbühne ereignen, nämlich explizit aus seiner Theoriebildung aus. Austin versteht diese missglückten (‚infelicitous‘) Sprechakte als eine Ausnahme und eine parasitäre Version des normalen Sprachgebrauchs:

a performative utterance will [...] be in a peculiar way hollow or void if said by an actor on the stage or if introduced in a poem [...]. Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways parasitic upon its normal use – ways

<sup>16</sup> Wirth bezieht sich hier auf Literaturtheoretiker und (Sprach-)Philosophen wie Roman Jakobson, Umberto Eco, Wolfgang Iser, Jürgen Habermas und Richard Ohmann. Vgl. Wirth 2002: 26.

<sup>17</sup> Wirth 2002: 26.

<sup>18</sup> Wirth 2002: 27.

which fall under the doctrine of the etiolations of language. All this we are excluding from consideration.<sup>19</sup>

Wenn also ein Paar auf einer Theaterbühne vor Publikum zu Mann und Frau erklärt wird, der Sprecher aber kein geweihter Priester und keine vereidigte Standesbeamtin ist, ist der performative Sprechakt misslungen, das Paar ist nicht verheiratet. Wir werden in der Diskussion von *As You Like It* auf solch einen Fall einer parasitären, nicht-ernsten Eheschließung zurückkommen, denn hier wird das zentrale Paar gleich zweimal auf der Bühne verheiratet.

Jacques Derrida, der Begründer der Dekonstruktion, hat diese Annahme Austins in seinem Aufsatz „Signatur Ereignis Kontext“ kritisiert und die Gegenthese vertreten, dass theatrale Sprechakte nicht die Ausnahme, sondern die Regel seien. Sie sind laut Derrida exemplarisch für den üblichen Sprachgebrauch, da auch dieser auf einer parasitären Nicht-Originalität beruht, auf Wiederholung (oder Iteration), Zitathaftigkeit und der Möglichkeit der Rekontextualisierung: „ist nicht schließlich, was Austin als Anomalie, Ausnahme, ‚unernst‘“, das Zitieren (auf der Bühne, in einem Gedicht oder in einem Monolog), ausschließt, die bestimmte Modifikation einer allgemeinen Zitathaftigkeit – einer allgemeinen Iterierbarkeit vielmehr –, ohne die es sogar kein ‚geglücktes‘ performative gäbe?“<sup>20</sup>

Judith Butlers Gendertheorie ist Austins Thesen zur Performativität konzeptuell verwandt, allerdings beschäftigt sie sich nicht ausschließlich mit sprachlichen, sondern auch mit körperlichen Akten, die etwas hervorbringen und so Wirklichkeit erschaffen. Sie radikalisiert im Rahmen ihrer poststrukturalistischen Theorie Austins Annahmen in ähnlicher Weise wie Derrida, indem sie auf den grundsätzlich iterativen, wiederholenden Charakter von Geschlechtsidentität verweist. Wie eingangs erwähnt, entwickelt sie ihre Theorie zunächst allerdings durch eine Modifikation der *theatrum mundi*-Metapher, und auch in dieser Hinsicht ist *As You Like It* ein geeignetes Beispiel, findet sich doch dort eine der berühmtesten Formulierungen der Metapher: „all the world’s a stage / And all the men and women merely players / That have their exits and their entrances“ (II.7.138-140).

### Judith Butlers Theorie der Gender-Performativität

In einer Entwicklung, die als repräsentativ betrachtet werden kann für viele postmoderne und poststrukturalistische Performativitäts-Theorien, wurde Butlers Theorie zunächst von einer Analogie zur theatralen Performance inspiriert, distanzierte sich dann aber zunehmend von dem metaphorischen Gebrauch des Theaters. Zu Beginn ihres frühen Essays „Performative Acts and Gender Constitution“ konstatiert Butler noch: „the acts by which gender is constituted bear similarities to performative acts within theatrical contexts“.<sup>21</sup> In ihrer fünf Jahre später erschienenen Studie *Bodies that Matter* macht sie hingegen deutlich: „performativity is neither free play nor theatrical

<sup>19</sup> Austin 1962: 22.

<sup>20</sup> Derrida 1988: 345.

<sup>21</sup> Butler 1988: 272.

self-representation; nor can it be simply equated with performance“<sup>22</sup> und erinnert am Ende des Buches noch einmal: „the reduction of performativity to performance would be a mistake“.<sup>23</sup> Ich möchte diese Entwicklung, die auch als ‚Performativität via Performance‘ zu ‚Performativität contra Performance‘<sup>24</sup> beschrieben wurde, im folgenden kurz skizzieren und problematisieren.<sup>25</sup> Butlers Distanzierung von der Theatermetapher, so mein Argument, beruht auf einer impliziten Umdeutung der Funktionsweisen des Theaters. Nachdem Butler Theater anfänglich als ein *repräsentatives* Medium versteht, das zur kritischen Reflexion über Naturalisierungsprozesse in der Realität einlädt, nimmt sie in ihren späteren Schriften zunehmend einen essentialistischen Theaterbegriff an, der das Theater als Ort der *Präsenz* und Authentizität versteht, als einen Ort, der keine kritische Distanz zur Realität ermöglicht.<sup>26</sup>

Butler entwickelt das Konzept Gender-Performativität in Analogie zum Theater, indem sie davon ausgeht, dass soziale Realität eine Inszenierung ist, in der Geschlecht dargestellt werden muss. Die Radikalität von Butlers Verständnis von Geschlecht liegt in dem Ausschluss einer Welt jenseits der Bühne. Die Darsteller sind immer schon auf der Bühne im Rahmen der Gender-Performativität, so Butler, und weder die Darsteller noch das Publikum entwickeln eine kritische Distanz zum Bühnengeschehen: „the *appearance of substance* is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves come to believe and to perform in the mode of belief“.<sup>27</sup> Butler entwirft also hier ein Verständnis von theatraler Produktion und Rezeption, das von einem vollständigen Eintauchen in das fiktive Bühnengeschehen ausgeht, also Samuel Taylor Coleridges Konzept einer ‚willing suspension of disbelief‘ auf eine ‚total suspension of disbelief‘ verkürzt und so das üblicherweise gespaltene Bewusstsein von Darstellern und Zuschauern ausschließt, die zugleich das dargestellte Geschehen und das Darstellungsgeschehen wahrnehmen.

Butler bezieht sich zu Beginn ihres Artikels „Performative Acts and Gender Constitution“ kurz auf John Searle, einen Schüler Austins, theoretisiert aber erst in *Bodies that Matter* das Verhältnis von Sprechakttheorie und Gender-Performativität genauer. Dennoch verbindet ihr Konzept der Gender-Performativität von Beginn an die theatrale und die linguistische Dimension des Begriffs: „Consider gender [...] as a *corporeal style*, an ‘act’ as it were, which is both intentional and performative, where ‘performative’ itself carries the double meaning of ‘dramatic’ and ‘non-referential’.“<sup>28</sup>

<sup>22</sup> Butler 1993: 95.

<sup>23</sup> Butler 1993: 234.

<sup>24</sup> McKenzie 1998: 225.

<sup>25</sup> Für eine ausführlichere Diskussion der Theatermetapher in Butlers Schriften siehe Wald 2007: 10-25.

<sup>26</sup> Butlers widersprüchlicher Bezug zur theatralen Performance ist Teil eines umfassenderen poststrukturalistischen Trends. Wie Shannon Jackson zeigt, beruht die Emanzipation der poststrukturalistischen Performativitätstheorie von der Theatermetapher auf der Reduktion von Theatralität auf Intentionalität und auf der Betonung von Präsenz gegenüber Repräsentation (Jackson 2003: 206).

<sup>27</sup> Butler 1988: 271 und Butler 1990: 179.

<sup>28</sup> Butler 1988: 272f.



Retrospektiv, in der Einleitung zur zehnjährigen Jubiläumsausgabe von *Gender Trouble*, kommentiert Butler die Entstehung ihres Konzepts der Performativität ebenfalls als eine Synthese des theaterwissenschaftlichen und linguistischen Konzepts: „my theory sometimes waffles between understanding performativity as linguistic and casting it as theatrical. I have come to think that the two are invariably related“.<sup>29</sup>

Butlers konstruktivistische Identitätstheorie geht von der Annahme aus, dass Geschlecht durch Zitate der geltenden Gender-Norm fabriziert und inszeniert wird. Sie schließt das ‚biologische‘ – vermeintlich prädiskursive – Geschlecht in diesen kulturell-psychischen Prägungsprozess ein. Das wohl bekannteste Beispiel, das Butler zur Illustration ihrer These wählt, ist die Praxis des *Drag*, des Mannes in Frauenkleidern. Wenn innerhalb einer *Drag*-Show ein Mann eine Frau verkörpert, verweist diese Nachahmung nach Butler auf den grundsätzlichen Imitationscharakter von Weiblichkeit. Obwohl Butler sich speziell auf nordamerikanische *female impersonators* des späten 20. Jahrhunderts bezieht, ruft sie mit dem Transvestismus eine theatrale Praxis auf, die ebenso alt ist wie das Theater selbst.<sup>30</sup> Schon im antiken griechischen Theater gab es ausschließlich männliche Darsteller, im England der frühen Neuzeit übernahmen *boy actors* Frauenrollen, wie wir in der abschließenden Diskussion von *As You Like It* sehen werden, und im japanischen Kabuki-Theater sowie der chinesischen Oper werden traditionsgemäß bis heute weibliche Figuren von Männern dargestellt.

Nach Butler verhalten sich die ‚echte‘ Frau und der *female impersonator* zueinander nicht wie Original und Kopie, sondern beide kopieren die geltende Norm von Weiblichkeit. Allerdings, und dies ist ein entscheidender Punkt von Butlers Theorie, gibt es das vermeintlich imitierte Original ‚Weiblichkeit‘ nicht. Nur durch den Prozess des Imitierens oder des Zitierens wird diese reglementierende Norm als scheinbares Original erschaffen und bekräftigt:

The notion of gender parody defended here does not assume that there is an original which such parodic identities imitate. Indeed, the parody is of the very notion of an original; [...] so gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without origin. To be more precise, it is a production which, in effect – that is, in its effect – postures as an imitation.<sup>31</sup>

In dieser grundlegenden Imitations- und Wiederholungsstruktur von Geschlecht sieht Butler auch das Potential zur Veränderung von Geschlechternormen. Butler versteht Normen von Männlichkeit und Weiblichkeit als kulturelle Idealvorstellungen, die der und die Einzelne zwar, zumeist unbewusst, möglichst perfekt zu verkörpern versucht, deren fehlerfreie Imitation oder exakte Iteration aber nie gelingen kann. Die Imitationen und Wiederholungen werden immer nur eine Annäherung sein, und in dieser unvermeidlichen Lücke, dieser Differenz in der Wiederholung

<sup>29</sup> Butler 1999: xii-xxvi, hier xxv.

<sup>30</sup> Butler knüpft an Esther Newtons anthropologische Studie *Mother Camp: Female Impersonators in America* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1972) an, speziell an das Kapitel „Role Models“, S. 97-111.

<sup>31</sup> Butler 1990: 175-176.

sieht Butler das Potential zur Innovation: Fehlerhafte Imitationen des Ideals können auf kurze Sicht zur Irritation, auf lange Sicht zu einer Änderung, einer Resignifizierung dieser Norm führen.

Allerdings konzipiert Butler Performativität nicht als ganz freiwilligen und intentionalen Akt, sondern betont den Zwangscharakter, dem die beständigen, ritualhaften Inszenierungen von Geschlecht unterliegen. In ihrem frühen Essay bedient sie sich auch zur Veranschaulichung dieser These wieder der Theatermetapher und argumentiert, dass jegliches Abweichen vom Skript und spontane Improvisationen mit strengen Strafmaßnahmen belegt würden. Diese Theaterkonzeption legt nahe, dass der Schauspieler die Aufführung nicht nur erschafft, sondern dass er innerhalb der Konventionen dieser Aufführung sozusagen selbst aufgeführt wird. Butler illustriert anhand der Theatermetapher die komplexe Interaktion von Handlungsfähigkeit und Ausgeliefertsein, von Spontaneität und Fremdbestimmtheit, welche die Produktion von Geschlecht kennzeichnet:

the act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene. Hence, gender is an act which has been rehearsed [...]. [T]he gendered body acts its part in a culturally restricted corporeal space and enacts interpretations within the confines of already existing directives.<sup>32</sup>

Butler nutzt die Theatermetapher auch, um kulturelle Annahmen über die Natürlichkeit von psychischer Geschlechtlichkeit zu problematisieren. Sie argumentiert, dass Geschlechtlichkeit genauso performativ hergestellt werde, wie Schauspieler den Eindruck von Gefühlen, inneren Antrieben und einer Persönlichkeit der Theaterfigur durch äußere Akte herstellen. Diese sind gerade nicht Entäußerungen eines Inneren, sondern stellen erst als äußere Zeichen die Illusion dieser Innerlichkeit her. Butler postuliert: „There is no gender identity behind the expressions of gender; [...] identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its result“.<sup>33</sup> Hier wird deutlich, dass Butler Expressivität, also den Ausdruck von etwas Innerem, bereits Bestehendem, als das Gegenteil von Performativität versteht; Performativität erschafft erst die soziale Wirklichkeit von Geschlecht, die dann nachträglich als innerer Kern dargestellt wird. Die Parallele zu Austins Konzept der Performativität (bzw. Illokution) wird hier deutlich.

### **Performativität und Performance oder Gendertheorie und Dramentheorie**

Wie bereits angesprochen, wurden Butlers Thesen nach dem breiten Erfolg von *Gender Trouble* häufig dahingehend verkürzt, dass Geschlechtsidentität wie eine theatrale Rolle angenommen und abgelegt, dass sie durch Mittel wie Make-up und Kleidung willentlich kreierte und verändert werden könne. In der Folge dieser Rezeption ihrer Thesen hat Butler sich nach *Gender Trouble* von der Theatermetapher distanziert. In ihren Folgeschriften übernimmt sie in manchen Passagen die vereinfachte

---

<sup>32</sup> Butler 1990: 277.

<sup>33</sup> Butler 1990: 33.

Konzeption ihrer Kritiker, die eine theatrale Darstellung als einen voll intentionalen und voluntaristischen Vorgang verstehen und so alle fremdbestimmten Zwänge des Performance-Vorgangs außer Acht lassen, wie etwa die festgelegten Repliken, Regieanweisungen durch den Text und den Regisseur, Verabredungen und Festlegungen während des Probenprozesses und Theaterkonventionen wie Schauspielstil, Bühnenbild und Theaterarchitektur, die bestimmte Darstellungen erfordern.<sup>34</sup> So argumentiert Butler beispielsweise in *Bodies that Matter*:

performance as bounded “act” is distinguished from performativity insofar as the latter consists of a reiteration of norms which precede, constrain, and exceed the performer and in that sense cannot be taken as the fabrication of the performer’s “will” or “choice”; further, what is performed works to conceal, if not to disavow, what remains opaque, unconscious, un-performable. The reduction of performativity to performance would be a mistake.<sup>35</sup>

Butlers Unterscheidung von theatraler Performance und Gender-Performativität ist hier ambivalent formuliert. Einerseits lässt sie sich dahingehend interpretieren, und von vielen Theaterwissenschaftlern ist sie so verstanden worden,<sup>36</sup> dass Butler hier annimmt, die Performance einer Theaterschauspielerin sei ganz von deren Willen und Kontrolle bestimmt und insofern radikal unterschiedlich von dem Zwangssystem der Gender-Performativität. Auf der anderen Seite ließe sich das Verhältnis von Performance und Performativität hier aber auch als das Verhältnis zwischen einem grundlegenden System (der Performativität) und dessen individueller Realisierung (der Performance) verstehen, und diese Definition erscheint mir sinnvoller. Dies hieße, dass die einzelnen Performances von den gleichen Grundmustern wie die Performativität gekennzeichnet wären und dass sich das System der Performativität nur durch diese einzelnen Materialisierungen erkennen und verändern ließe.

Mithilfe dieser Interpretation lassen sich auch Butlers widersprüchliche Aussagen zum Stellenwert der theatralen Performance für die Performativität erklären. Denn trotz der zitierten grundlegenden Unterscheidung erkennt Butler weiterhin an, dass theatrale Performance das Potential hat, die grundsätzliche Performativität von Geschlecht in einer Weise zu inszenieren, die diese als Konstruktionsprozess sichtbar macht und somit denaturalisiert.<sup>37</sup> Das Theater eignet sich dazu in mancherlei Hinsicht besser als andere kulturelle Ausdrucksformen, da es in der Kulturtheorie und der populären Imagination eine ebenso widersprüchliche Rolle einnimmt wie Konzeptionen von Geschlecht. Diese These will ich im Folgenden kurz an einem konzeptuellen Widerspruch illustrieren, der die Rezeption von Theater betrifft, nämlich den Unterschied zwischen Präsenz und Repräsentation.

---

<sup>34</sup> Für theaterwissenschaftliche Argumentationen in diesem Sinne siehe Lloyd 1999: 202, Aston 1999: 16, Diamond 1997: 46 und Fischer-Lichte 2004: 39.

<sup>35</sup> Butler 1993: 234.

<sup>36</sup> Vgl. zum Beispiel Aston 1999: 16, Diamond 1997: 46 und Kubiak 2002: 33-34.

<sup>37</sup> Vgl. beispielsweise Butler 1993: 232.

Das Theater eignet sich wegen seines ‚flexiblen Essentialismus‘<sup>38</sup> in besonderem Maße zur Denaturalisierung unserer Geschlechter-Wahrnehmung, da die theatrale Aufführung je nach Kontext und Rezeptionshaltung als artifizielles Produkt oder als Sphäre des Authentischen bewertet werden kann. Während Theater als artifizielles Medium eine Rezeptionshaltung des doppelten Bewusstseins hervorrufen kann, die das Geschehen und die Darstellung von Geschlecht auf der Bühne immer schon als nicht-real wahrnimmt, berufen sich Argumente für die Authentizität der theatralen Vorstellung darauf, dass auf der Bühne ‚echte‘ Körper live präsent sind, die nicht wie im Film und anderen Kunstformen technisch reproduziert sind. Wenn Zuschauer von der ‚Authentizität‘ der Körper auf der Bühne ausgehen, erweitern sie die naturalisierte Alltagswahrnehmung von Geschlecht auf die theatrale Rezeption. Sie unterscheiden damit nicht zwischen dem semiologischen Körper der dargestellten Figur und dem phänomenalen Leib des Darstellers,<sup>39</sup> welche Zuschauer üblicherweise gleichzeitig wahrnehmen.

Dieses Verständnis des Theaters als Medium der Präsenz geht davon aus, dass ein weiblicher Figurenkörper auf der Bühne nicht als solcher inszeniert, repräsentiert, durch Zeichenverwendung produziert werden muss, sondern durch die Präsenz des Körpers auf der Bühne erreicht wird: Dies würde bedeuten, dass eine Schauspieler:in auf der Bühne automatisch eine weibliche Figur *ist* und diese nicht erst darstellen muss. Sobald eine theatrale Aufführung die unreflektierte Gleichsetzung des Geschlechts des Darstellers und des Geschlechts der dargestellten Figur verunsichert oder widerlegt, kann sie zur Hinterfragung der Wahrnehmung von Geschlecht, auch jenseits des Theaters, beitragen. Wie wir in der Diskussion von *As You Like It* sehen werden, kann dieses Verständnis des Theaters als Medium der Präsenz nur für ganz bestimmte Theaterkonventionen gelten, am ehesten für autobiographische Performances und für realistisches Theater. Der Einsatz von *boy actors* auf der elisabethanischen Bühne macht ein solches Verständnis von theatraler Darstellung unmöglich. Da männliche Darsteller sowohl weibliche als auch männliche Figuren spielen, sind Rückschlüsse von dem Geschlecht des Darstellers auf das der Figur wenig hilfreich: Beide Geschlechter auf der Bühne müssen durch Zeichenverwendung (Kostüm, Frisur, Make-Up, Stimme, Bewegungsart) inszeniert werden.

### **William Shakespeare: *As You Like It***

Shakespeares Komödie *As You Like It* handelt von einem Liebespaar, Orlando und Rosalind, die in der höfischen Gesellschaft nicht zueinander finden können. Beide fliehen unabhängig voneinander vor Rosalinds tyrannischem Onkel, dem unrechtmäßigen Herrscher, in den Ardenner Wald. Um sich und ihre Kusine Celia zu schützen, verkleidet sich Rosalind als Mann und nennt sich Ganymede. Als sie auf Orlando trifft, bietet sie ihm an, ihn von seinen Liebesqualen zu heilen, indem sie für ihn Rosalind spielt. Orlando lässt sich auf dieses Spiel ein und erkennt Rosalind erst, als

<sup>38</sup> Jackson 2003: 189.

<sup>39</sup> Vgl. Fischer-Lichte 2004: 130-160.

sie wieder Frauenkleidung anlegt. Am Ende des Stückes wird Rosalinds Vater wieder als Herrscher in sein Recht gesetzt und Orlando und Rosalind gemeinsam mit drei anderen Paaren, die sich im Ardenner Wald gefunden haben, verheiratet. Das Drama bietet also, wie so häufig in Shakespeares Werk, ein Spiel im Spiel und in diesem Fall eine Maskerade in der Maskerade. Damit ergibt sich ein komplexes Spiel mit Geschlechtsidentität und Imitation.

Auf der extradiegetischen Ebene spielt ein *boy actor* eine Frauenfigur, Rosalind. Auf der frühneuzeitlichen Bühne werden die tragenden Frauenrollen, wie die Rosalinds, von Knaben, Mütter und Ammen von älteren Männern gespielt. Dies ist zur Zeit Shakespeares eine speziell englische Konvention,<sup>40</sup> denn auf dem europäischen Festland gibt es bereits Schauspielerinnen. Die gängigste Begründung hierfür, die sich auch in zeitgenössischen Quellen findet, ist die, daß die Bühne kein angemessener Ort für eine anständige Frau ist: Sie würde sich nicht derart zur Schau stellen.<sup>41</sup> Auf der intradiegetischen Ebene der fiktiven Handlung verkleidet sich Rosalind als Mann, als Ganymede, der dann, vermeintlich als Freundschaftsdienst, die Frau Rosalind spielt. Diese Binnenstruktur der Verkleidung, des Geschlechtsidentitätsspiels führt den Zuschauern vor, wie geschlechtliche Identität performativ und durch die Imitation einer Geschlechter-Norm hergestellt werden kann. Rosalind gelingt eine so überzeugende Imitation von Männlichkeit, dass nicht nur Orlando, sondern selbst Rosalinds Vater in ihren performativen Akten nur den Jüngling Ganymede wahrnehmen. Die Schäferin Phoebe verliebt sich in Ganymede und bringt so nicht nur die klaren Festlegungen von Geschlecht, sondern auch die der Heterosexualität ins Wanken.

Rosalinds Verkleidung und Rollenspiel nehmen ihren Anfang, als Rosalind verbannt wird und in Begleitung von Celia den Hof verlassen muss. Um die Sicherheit der beiden Frauen zu gewährleisten, entschließt sie sich zur Verkleidung als Mann:

Were it not better, / Because that I am more than common tall, / That I did suit me all points like a man, / A gallant curtle-axe upon my thigh, / A boar-spear in my hand, and in my heart, / Lie there what hidden woman's fear there will. / We'll have a swashing and a martial outside, / As many other mannish cowards have / That do outface it with their semblances. (I.3,108-116)

Hier zeigt sich, dass männlicher Mut ein Ideal ist, das performativ hergestellt wird und nicht unbedingt auf dem Ausdruck einer bestehenden Charaktereigenschaft beruht; nicht nur Rosalind in ihrer Verkleidung, sondern auch unmännliche Männer, „mannish cowards“ müssen diesen Mut vorspielen und der Gesellschaft ein „martial outside“ zeigen. Sobald Rosalind die männliche Kleidung trägt, macht sie ihr klare Vorgaben für ihr Verhalten. Nach dem beschwerlichen Marsch in den Ardenner Wald klagt sie, „I could find in my heart to disgrace my man's apparel and to cry like

<sup>40</sup> Vgl. Orgel 1989: 7.

<sup>41</sup> Vgl. auch Michael Shapiros *Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996) für eine Darstellung des Crossdressings als dramaturgisches Motiv, als theatrale Praxis und als soziales Phänomen im England der frühen Neuzeit.

a woman. But I must comfort the weaker vessel, as doublet and hose ought to show itself courageous to petticoat“ (II.4,3-6). Kleidung wird hier metonymisch nicht nur als *pars pro toto* mit Geschlechtsidentität verknüpft, sondern scheint auch eine kausale Beziehung zu haben, die in den folgenden Szenen immer deutlicher wird, in denen Celia Rosalind alias Ganymede bisweilen an ihre Weiblichkeit erinnern und in ihrem/seinem neuem Machismo und ihrer/seiner Misogynie zügeln muss.<sup>42</sup> Rosalind benimmt sich ‚männlicher‘: sie schlägt Phoebe gegenüber harte Töne an, sie hat keine Angst mehr, sie stellt selbstbewusst Forderungen an Orlando. Sie entspricht nicht mehr ihrer Persönlichkeit der höfischen Dame, wie sie eingangs von ihrem Onkel Frederick beschrieben wurde: „her smoothness, / Her very silence, and her patience, / Speak to the people, and they pity her“ (I.3,71-73).

Die Differenz von Rosalinds Aktionsspielraum am Hof und in Arden macht deutlich, dass die Imitationsstruktur der Performativität von Geschlecht mehr ist als ein voluntaristisches Rollenspiel: Sowohl Orlando als auch Rosalind verkörpern die Ideale von Weiblichkeit (Sanftheit, Schweigsamkeit, Duldsamkeit, Schönheit) und Männlichkeit (Kraft, Mut, Tapferkeit) ungefragt außerhalb des Waldes. Auch in Arden, der pastoralen Gegenwelt, befreien sie sich nur schrittweise, nicht immer in einem bewussten Vorgang, sondern oft wie in einer Szene psychoanalytischen Ausagierens, und nur bis zu einem gewissen Grad von diesen sozialen Konventionen. Zudem kehren die Charaktere am Ende der innerfiktionalen Handlung zu konventionelleren Geschlechtsperformances zurück: Die Hochzeit zwischen Rosalind und Orlando wird vollzogen und die Rückkehr in die Welt des Hofes angekündigt.

Das Rollenspiel in Arden erlaubt Rosalind, Seiten zu zeigen, die innerhalb des Zwangssystems der Geschlechter-Performativität, der Imitation des höfischen Weiblichkeitsideals, ‚un-performable‘ bleiben mussten. Um auf Butlers Unterscheidung zwischen Performativität und Performance zurück zu kommen, können wir hier sehen, wie eine alternative Performance üblicherweise verborgen bleibende Aspekte ans Licht bringen kann. Dass am Hofe jegliches Aus-der-Rolle-Fallen mit Strafmaßnahmen belegt wird, zeigt uns schon zu Beginn der Handlung Celias Verbannung vom Hof, nachdem sie es gewagt hat, ihrem Vater öffentlich zu widersprechen, also dem Ideal der weiblichen „smoothness“, „silence“ und „patience“ zuwider zu handeln.

Im Unterschied zu Rosalinds nahezu perfekter Imitation von Männlichkeit, dem versteckten Rollenspiel, ist das zweite Rollenspiel, in dem Ganymede für Orlando wiederum eine Frau spielt, für alle Charaktere als solches markiert. Hier wird in einer offen gelegten und übertreibenden Nachahmung die allgemeine Imitationsstruktur von Geschlecht kritisiert: In ihrer Darstellung eines typisch weiblichen Verhaltens im Ritual der Liebeswerbung übertreibt Rosalind derart, dass dieses Verhalten als maskenhaft, als kulturelle Konvention erkennbar wird, sowohl für die Darstellerin, Rosalind, als auch für den Adressierten, Orlando. Diese Übertreibung dekonstruiert kli-

---

<sup>42</sup> Vgl. IV.1,172-174: „You have simply misused our sex in your love-prate. We must have your doublet and hose plucked over your head, and show the world what the bird hath done to her own nest.“

schierte Vorstellungen von Weiblichkeit, aber auch von männlichen Posen, die dem petrarkistischen Ideal der höfischen Liebe entsprechen.

Als Rosalind in den Ardenner Wald kommt, finden sie und Celia petrarkistische Lobpreisungen Rosalinds, die Orlando an die Bäume geheftet hat, etwa folgendes Gedicht:

[...] heaven nature charged / That one body should be filled / With all graces wide-enlarged: / Nature presently distilled / Helen's cheek, but not her heart, / Cleopatra's majesty, / Atalanta's better part, / Sad Lucretia's modesty. / Thus Rosalind of many parts / By heavenly synod was devised, / Of many faces, eyes and hearts, / To have the touches dearest prized. / Heaven would that she these gifts should have, / And I to live and die her slave. (III.2,129-142)

Mit Bezugnahme auf kulturelle Ikonen von idealer Weiblichkeit, wie Helenas Schönheit, Cleopatras Würde und Lucretias Keuschheit, preist Orlando seine Angebetete jenseits eines realistischen Porträts und stilisiert sich selbst in der Pose des unterwürfigen, leidenden Geliebten. Als Ganymede kann Rosalind sich über diese konventionalisierten Verse lustig machen und Orlando vorhalten, dass entgegen der poetischen Beschwörungen noch kein Mann an gebrochenem Herzen gestorben sei: „The poor world is almost six thousand years old, and in all this time there was not any man died in his own person [...] in a love cause“ (IV.1,81-83). In ihrer Rolle als Rosalind übertreibt sie das petrarkistische Bild der launisch und grausam zurückweisenden Angebeteten:

He was to imagine me his love, his mistress; and I set him every day to woo me: at which time would I, being but a moonish youth, grieve, be effeminate, changeable, longing and liking, proud, fantastical, apish, shallow, inconstant, full of tears, full of smiles, for every passion something and for no passion truly any thing, as boys and women are for the most part cattle of this colour; would now like him, now loathe him; then entertain him, then forswear him; now weep for him, then spit at him; that I drave my suitor from his mad humour of love to a living humour of madness. (III.2,365-75)

Rosalinds übertreibendes Spiel eröffnet den jungen Liebenden (bis zu einem gewissen Grad) eine Möglichkeit der Annäherung jenseits dieser festgelegten Geschlechterrollen. Teil dieser spielerischen Annäherung ist auch eine Hochzeitszeremonie, bei der Celia alias Alinda zum Priester gemacht wird:

ROSALIND	Come, sister, you shall be the priest and marry us. Give me your hand, Orlando. What do you say, sister?
ORLANDO	Pray thee, marry us.
CELIA	I cannot say the words.
ROSALIND	You must begin, 'Will you, Orlando--'
CELIA	Go to. Will you, Orlando, have to wife this Rosalind?
ORLANDO	I will.
ROSALIND	Ay, but when?
ORLANDO	Why now; as fast as she can marry us.
ROSALIND	Then you must say 'I take thee, Rosalind, for wife.'
ORLANDO	I take thee, Rosalind, for wife.

ROSALIND      I might ask you for your commission; but I do take thee, Orlando, for my husband: there's a girl goes before the priest; and certainly a woman's thought runs before her actions. (IV.1,106-119)

Diese Szene macht deutlich, dass explizite Performativa auf der Exaktheit des Zitats beruhen; Celia schreckt zunächst vor dem parasitären, nicht-ernsthaften Gebrauch der Formel zurück, sie wird ihr dann aber von Rosalind alias Ganymede in den Mund gelegt. Auch Orlandos individuell formulierte Antwort „I will“ ist nicht ausreichend zum Gelingen dieses Sprechakts, es bedarf der genauen Iteration der Formulierung: „you *must* say ‘I take thee, Rosalind, for wife’“. <sup>43</sup> Ein Grund, warum gerade die Performativität der Hochzeitszeremonie häufig als Beispiel zur Illustration von Butlers Theorien herangezogen wird, ist die Ambivalenz der Formulierung, ‚I take thee for wife‘ – impliziert diese doch auch ‚I take thee for (a) wife‘, ‚Ich halte Dich für eine (Ehe)frau‘ und macht so die geschlechtsidentitätsstiftende Kraft der gesellschaftlichen Wahrnehmung und der Sprache deutlich. Die deutsche Formulierung ‚Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau‘ bringt dies noch klarer zum Ausdruck.

Der performative Sprechakt der Eheschließung in *As You Like It* spielt auf beide dieser Bedeutungen an: Die Hochzeit bekräftigt zugleich Rosalinds Rollenspiel als Frau und ermöglicht den Charakteren im Spiel die Auslotung der Realität einer Hochzeit – genau wie den Zuschauern durch das Geschehen auf der Bühne ein nicht-realer Imaginationsraum eröffnet wird, der aber dennoch nicht gänzlich seiner referentiellen Funktion enthoben ist. Das Theater (wie die Literatur und andere Kunstformen) fungiert gerade durch seine Mischung von Referentialität und Nicht-Referentialität als Medium der kulturellen Selbstbetrachtung, das alternative Sichtweisen der Realität ermöglicht. Im Fall von *As You Like It* ist dies von besonderem Interesse, da in der frühen Neuzeit das Theater als populäres Unterhaltungsmedium die umfassendste, geschlechts- und klassenspezifisch unabhängige Verbreitungsform von Literatur bedeutete. Aus diesem Grund wurde das Theater auch heftig von puritanischen Sittenwächtern kritisiert, die befürchteten, es trage zur gesellschaftlichen Destabilisierung, insbesondere der Geschlechterhierarchie, bei.

England erlebt im 16. Jahrhundert einen gesellschaftlichen Wandel: Die Bedeutung der Stadt und der Geldwirtschaft wächst, durch den Aufstieg der nichtadeligen Handelsleute kommt Bewegung in das Klassensystem. Neben diesen ökonomischen Änderungen bedeutet die kopernikanische Wende eine tief greifende Veränderung der damaligen Weltanschauung. Basierend auf einem geozentrischen Weltbild stellt man sich in der Renaissance die Welt hierarchisch gegliedert vor. Die makrokosmische Ordnung ist strukturiert durch die Ordnung der Gestirne, die vier Elemente und die *chain of being*, die in Stufen des Seins von der unbelebten Materie über Pflanze, Tier und Mensch bis zu den Engeln und Gott führt. Sowohl in diesem Makrokosmos als auch im Staat, der als *body politic* Abbild göttlich gesetzter Ordnung ist,

<sup>43</sup> Vgl. die Kommentare von Agnes Latham zu dieser Szene, die auf die historische nicht-kirchliche Praxis der Heirat *per verba de praesenti*, der Heiratsverabredung, hinweist. Appendix B in Latham 1975: 133-135.



hat jedes Lebewesen seinen genau bestimmten Platz – Dynamik ist nicht möglich. So dient der christliche Glaube zur Verherrlichung der Hierarchie der Stände als eine göttlich gewollte Rangfolge. Gesellschaftlicher *degree* wird also sakralisiert und legitimiert somit sowohl die bestehende Ordnung des Tudorstaaes als auch die absolute Position der Monarchin als Stellvertreter Gottes. Dieses Weltbild gerät ins Wanken. In Anbetracht der sich ankündigenden Pluralisierung der Autoritäten und der beginnenden Auflösung des hierarchischen Weltbildes kommt der Mensch dazu, sich als Subjekt zu sehen, dessen Ort nicht prädestiniert, sondern disponibel ist. Diese Entwicklung bedeutet neue Freiheiten, produziert aber zugleich eine tiefgreifende Unsicherheit:

Im langsamen Prozeß von einer stratifizierten zu einer funktionalen Gesellschaft, [...] im Wechsel von der Substantialität zur Arbitrarität ergibt sich zeitweilig eine umbruchstypische „Unzuverlässigkeit des Signifikanten“, in der die Lesbarkeit der Welt bedrohlich schwindet.<sup>44</sup>

Neben progressiven Strömungen verstärken sich konservative Bewegungen, die beharrlich das alte religiöse Weltbild und die damit einhergehende fixe Gesellschaftsstruktur verteidigen. Um die Rangordnung zu sichern und zu demonstrieren, gibt es in der Renaissance unterschiedliche politische und soziale Maßnahmen. Im Rahmen unserer Diskussion von *As You Like It* sind die *sumptuary laws* (Aufwandsgesetze) von besonderer Bedeutung. Die Luxusgesetzgebung ist von der Herrschaft Edwards III bis zu der Jakobs I relevant, die Regierungszeit Elizabeths I bildet ihren Höhepunkt. In einem Erlass vom 13. August 1567 beispielsweise (dem Jahr, in dem das erste Theaterhaus in London eröffnet wird) macht Elizabeth die zügellose Übertreibung bei der Kleidung für soziale Übel verantwortlich. Die Gesetze verbieten Nichtadeligen aufwändige Kleidung und legen für jeden Stand minutiös genau die erlaubte Kleidung fest. Damit wird ein vestimentärer Code, der in fast allen Gesellschaften latent existiert, explizit gemacht und zum Regulativ. Die Aufwandsgesetze versuchen also, die eindeutige Lesbarkeit von gekleideten Körpern zu garantieren und gegen die drohende Unzuverlässigkeit des Signifikanten anzugehen. In erster Linie soll damit die Position in der sozialen Hierarchie erkennbar werden, aber die Gesetze ziehen auch eine scharfe Trennlinie zwischen männlicher und weiblicher Kleidung. Jegliche Ambivalenz, sei es im Hinblick auf Klasse oder auf Geschlecht, soll unterbunden werden.

In der frühen Neuzeit gibt es nicht nur auf, sondern auch jenseits der Bühne Fälle von Crossdressing.<sup>45</sup> Frauen verschiedener sozialer Herkunft, die in der Öffentlichkeit Männerkleidung trugen, untergruben die Eindeutigkeit des geltenden vestimentären Codes und vergrößerten die Unsicherheit bezüglich der Beständigkeit des Subjekts, der Geschlechter-Grenzen und damit der Weltordnung. Sie werden von den Puritanern heftig kritisiert, die sich auf das Bibelwort berufen, „Eine Frau soll nicht Männerkleidung tragen, und ein Mann soll nicht Frauenkleider anziehen; denn

---

<sup>44</sup> Mahler 1995: 119-120.

<sup>45</sup> Howard 1988: 421.

wer das tut, der ist dem Herrn, Deinem Gott, ein Greuel“.<sup>46</sup> In der Streitschrift *Hic Mulier* aus dem Jahre 1620 werden die ‚Mannsfrauen‘ nicht nur wegen ihrer transvestitischen Kleidung, sondern auch wegen „bold speech“ und „impudent action“ als „monstrous“ verdammt. Im Jahr der Uraufführung von *As You Like It* weist John Rainoldes in einer Streitschrift auch auf Gefahren des männlichen Crossdressing hin:

For the apparell of women is a great provocation of men to lust and lecherie: because a woman's garment beeing put on a man doeth vehemently touch and moue him with the remembrance and imagination of a woman; and the imagination of a thing desirable doth stirr up the desire.<sup>47</sup>

Die Wichtigkeit geschlechtlich eindeutiger Kleidung hat einen weiteren Grund im damals geltenden medizinischen Geschlechtermodell. In der Renaissance werden die Geschlechter anders wahrgenommen, als wir es heute gewohnt sind. Grundlegende Vorstellung ist ein Ein-Geschlecht-Modell, das teleologisch männlich konzipiert ist.<sup>48</sup> Nach diesem medizinischen Modell ist das einzig bestehende Geschlecht männlich, Frauen werden als unvollständige Männer betrachtet. Aufgrund mangelnder Körperwärme (ein wichtiger Katalysator in der damals geltenden galenischen Theorie der Körpersäfte) sind Frauen nicht vollkommen entwickelt, das heißt ihr Geschlechtsorgan ist nicht aus dem Körper ausgetreten: Die Gebärmutter gilt als ein nach innen verkehrter Penis. Damit ist die Grenze zwischen den Geschlechtern biologisch fließender als im heute üblichen Zwei-Geschlecht-Modell, das sich seit dem 17. Jahrhundert etablierte. Weil dies nicht auf anatomischer Basis hinreichend möglich ist, müssen die Grenzen zwischen den sozialen Geschlechtern also auf andere Weise deutlich gezogen werden. Dies geschieht durch Differenzierung im Verhalten und vor allem durch die Kleidung. In dieser Hinsicht ist es also umso einleuchtender, dass das Anlegen von männlicher Kleidung und männlichem Verhalten Rosalind in den Augen ihrer Umwelt zum Mann macht, dass Kleidung also identitätsstiftende Kraft hat.

In *As You Like It* spiegelt die Binnenstruktur der Verkleidung den theatralen Rahmen und weist auf die Verkleidung des *boy actor* hin; damit erweitert Shakespeare den Verkleidungs- und Maskeradenplot, wie er ihn seiner Prosaquelle, Thomas Lodges *Rosalind*, entnehmen konnte, durch den Medienwechsel zur theatralen Aufführung um eine weitere Ebene. Explizite, metatheatrale Bezüge auf diese Theaterkonvention finden sich vielfach im Laufe des Dramas, besonders deutlich wird die Anerkennung der Konvention aber zum Ende der Handlung, im Epilog: Kaum trägt Rosalind wieder die ihrem Geschlecht angemessene Kleidung und erscheint damit als das was sie ‚wirklich‘ ist, nämlich als Frau, weist sie im Epilog darauf hin, dass sie außerhalb der Fiktion des Stückes wieder in einer Crossdressing-Situation ist: „If I were a woman, I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me, and breaths that I defied not“ (Epilogue, 14-16).

---

<sup>46</sup> 5 Mose 22,5.

<sup>47</sup> Rainoldes 1599: 97.

<sup>48</sup> Vgl. Greenblatt 1988: 88 und Laqueur 1990.

Indem der *boy actor* seine männliche Identität offenbart („If I were a woman...“) und gleichzeitig im Potentialis mit den Männern im Publikum flirtet, wird die erotische und geschlechtliche Ambivalenz, die im Stück gegenwärtig ist, im Epilog noch einmal pointiert aufgegriffen und der Verwirrung des intradiegetischen Verkleidungsspiels noch die extradiegetische Komponente hinzugefügt: Wir haben es mit einem Mann zu tun, der eine Frau spielt, die einen Mann spielt, der eine Frau spielt. Ob dieses Spiel mit Geschlechtsidentitäten den Zuschauern der Uraufführung von *As You Like It* im Jahre 1599 ein konstruktivistisches Verständnis von Geschlechtsidentität nahe legte und die bestehenden Normen kritisch hinterfragte, oder ob das Drama und dessen Aufführung mit *boy actors* den Status Quo nicht letztlich bestätigte, lässt sich natürlich kaum rekonstruieren und ist in der Forschung heftig umstritten.<sup>49</sup> Die komplexe Handlung und Aufführungspraxis von *As You Like It* gibt sicher keine eindeutigen Antworten, allerdings zeigen die zitierten zeitgenössischen Quellen, dass das Drama zentrale soziohistorische Fragen verhandelte, gerade nach der Eindeutigkeit von Geschlechtsidentität, die uns, in anderen Kontexten, bis heute beschäftigen. Rund 400 Jahre vor Butlers Formulierung ihres Theorems der Geschlechter-Performativität bringt *As You Like It* bereits eine konstruktivistische Lesart von Geschlecht ins Spiel und demonstriert so, wie produktiv sich Performativität und theatrale Performance zusammenbringen lassen.

## Literaturverzeichnis

- Austin, John L. 1962. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard UP. (deutsche Übersetzung: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart: Reclam, 1972).
- Breen, Margaret Sönser und Warren J. Blumfeld, eds. 2005. *Butler Matters. Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies*. Aldershot: Ashgate.
- Brennan, Claire. 2001. *The Poetry of Sylvia Plath: Essays, Articles and Reviews*. New York: Columbia UP.
- Bristow, Joseph und Trev Lynn Broughton, eds. 1997. *The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism*. London: Longman.
- Britzolakis, Christina. 1999. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Oxford: Oxford UP.
- Butler, Judith. 1988. „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.“ *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-

<sup>49</sup> Einschätzungen sind abhängig vom Erkenntnisinteresse des jeweiligen Wissenschaftlers/der Wissenschaftlerin und dem zeitlichem Kontext. So betonte die feministische Forschung der 1970er Jahre stark den patriarchalischen Aspekt des elisabethanischen Theaters, während neuere Arbeiten, besonders im Bereich der Gender Studies, auch auf das subversive Potential des Rollentauschs hinweisen. Ina Schabert ist eine Vertreterin der feministischen Lesart, die die *boy actors* als Teil des systematischen Ausschlusses von Frauen in der Theaterproduktion der Shakespearezeit sieht. Für Robert Weimann zeigen die *boy actors* das weibliche Geschlecht nie naturhaft, sondern immer schon als Resultat einer sozial bedingten Konstruktion. Innerhalb der vorgegebenen patriarchalischen Zwänge ermöglichen sie damit einen Gestus der Distanz zu der (im Machtinteresse der Herrschenden konstruierten) Geschlechterrollenverteilung. Neben Weimann sind wichtige Vertreterinnen einer subversiven Lesart Jean E. Howard, Marjorie Garber, Stephen Orgel, Valerie Traub und Tracey Sedinger.

- Ellen Case. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP. 270-282 (deutsche Übersetzung: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution.“ *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Ed. Uwe Wirth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. 301-320).
- . 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Tenth Anniversary Edition. London and New York: Routledge, 1999. (deutsche Übersetzung: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991).
- . 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. London and New York: Routledge. (deutsche Übersetzung: *Körper von Gewicht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995).
- . 1997. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford UP.
- . 1999. „Preface“. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Tenth Anniversary Edition. Judith Butler. London and New York: Routledge. vii-xxvi.
- . 2004. *Undoing Gender*. London and New York: Routledge.
- Carlson, Marvin. 2004. *Performance: A Critical Introduction*. Second, revised edition. London and New York: Routledge.
- Connor, Steven, ed. 2004. *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Conquergood, Dwight. 1991. „Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics“. *Communication Monographs* 58 (2), 179-194.
- Day, Aidan. 1998. *Angela Carter: The Rational Glass*. Manchester: Manchester UP.
- Derrida, Jacques. 1972. „Signature, Evenement, Contexte.“ *Marges de la philosophie*. Jacques Derrida. Paris: Éditions de Minuit. 365-393. (deutsche Übersetzung: „Signatur Ereignis Kontext.“ In: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag. 1988. S. 325-351).
- Diamond, Elin. 1996. „Introduction“. *Performance and Cultural Politics*. Ed. Elin Diamond. London and New York: Routledge. 1-12.
- Easton, Alison, ed. 2000. *Angela Carter*. Basingstoke: Macmillan.
- Eco, Umberto. 1977. „Semiotics of Theatrical Performance“. *Drama Review* 21 (1997): 107-117.
- Egger-Gajardo, Stephanie. 2008. *Das Prinzip Unentrinnbarkeit - Heteronormativität in Werken von Angela Carter und Christine Brooke-Rose*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Fischer-Lichte, Erika. 2002. „Grenzgänge und Tauschhandel: Auf dem Weg zu einer performativen Kultur.“ *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Ed. Uwe Wirth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 277-300.
- . 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- . 2005. „Performativität/performativ“. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Eds. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, and Matthias Warstat. Stuttgart: Metzler. 234-242.
- Gamble, Sarah, ed. 1997. *Angela Carter: Writing from the Front Line*. By Gamble. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Gill, Jo. 2007. *Women's Poetry*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Goffman, Erving. 1955. „On Facework: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction“. *Psychiatry* 18 (1955): 213-231.
- . 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City: Doubleday.
- Gould, Timothy. 1995. „The Unhappy Performative.“ *Performativity and Performance*. Eds. Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick. London: Routledge. 19-44.
- Greenblatt, Stephen. 1988. „Fiction and Friction.“ *Shakespeare Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon Press. 66-93.
- Howard, Jean E. 1988. „Crossdressing, The Theatre and Gender Struggle in Early Modern England.“ *Shakespeare Quarterly* 39 (1988): 419-440.

- . 1994. „Power and Eros: Crossdressing in Dramatic Representation and Theatrical Practice.“ *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. London: Routledge. 93-128.
- Jackson, Shannon. 2003. „Theatricality’s Proper Objects: Genealogies of Performance and Gender Theory.“ *Theatricality*. Eds. Tracy C. Davis and Thomas Postlewait. Cambridge: Cambridge UP. 186-213.
- . 2004. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge UP.
- Kubiak, Anthony. 2002. *Agitated States: Performance in the American Theatre of Cruelty*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Laqueur, Thomas. 1990. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Mahler, Andreas. 1995. „Maske und Erkenntnis – Funktionen karnevalesker Identität bei Shakespeare.“ *Maskeraden: Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. Eds. Elfi Bettinger and Julia Funk. Berlin: Erich Schmidt. 117-134.
- McKenzie, Jon. 1998. „Genre Trouble: (the) Butler Did It.“ *The Ends of Performance*. Eds. Peggy Phelan and Jill Lane. New York and London: New York University Press. 217-235.
- Müller, Anja. 1997. *Angela Carter: Identity Constructed/Deconstructed*. Heidelberg: Winter.
- Orgel, Stephen. 1989. „Nobody’s Perfect: Or, Why Did the English Stage take Boys for Women?“ *South Atlantic Quarterly* 88:1 (1989): 7-29.
- Pfister, Manfred. 2004. „Performance / Performativität.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler. 516-518, hier 516.
- Rainoldes, John. 1599. *Tb’ overthrow of Stage-Players*. London: Middleburg.
- Sage, Lorna, ed. 1994. *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. London: Virago.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- . 2001. „What is Performance Studies Anyway?“ *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*. Günter Berghaus. Tübingen: Niemeyer. 1-11.
- Shakespeare, William. 1997 [1599]. „As You Like It.“ *The Norton Shakespeare: The Complete Works*. Eds. Stephen Greenblatt et al. New York and London: Norton, 1600-1657.
- Solomon, Alisa. 1997. *Re-Dressing the Canon: Essays on Theatre and Gender*. London and New York: Routledge.
- States, Bert O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley: University of California Press.
- Tucker, Lindsey, ed. 1998. *Critical Essays on Angela Carter*. New York: G. K. Hall & Co.
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theater*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Wald, Christina. 2007. *Hysteria, Trauma and Melancholia: Performative Maladies in Contemporary Anglophone Drama*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Wirth, Uwe. 2002. „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität.“ *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Uwe Wirth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 9-60.
- Worthen, W. B. 1998. „Drama, Performativity, and Performance.“ *Publications of the Modern Language Association of America* 113:5 (1998): 1093-1107.